البحرين
ثقافات
العدد رقم 11-12
1 يوليو 2004

البنيـة السرديـة

للقصة النسوية القصيرة في اليمن

صبري مسلم *

تتشعب الرؤية للبنية السردية وبناءً على صلتها بـالأدوات الفنـيـة الأخرى داخل العمل القصصي، فالسرد يتداخل معها ويتواشج فلا يمكن إفراده بسهولة عن بقية العناصر الفنية، ومن ذلك صلته بالأحداث وأسلوب تسلسلها الذي اصطلح عليه بأنساق السرد، فقد يلجأ القاص إلى الترتيب الزمني للأحداث تماماً كما يفعل القاص الشعبي في السيرة الشعبية إذ يبدأ بولادة بطله وينتهي بوفاته، وربما عمد إلى تشكيل دوائر صغيرة من القصص التي تؤطرها قصة رئيسة كحكاية ألف ليلة وليلة والحكايات التي انطوت عليها - على سبيل الاستدلال - وقد يوائم القاص بين نمطين من الأحداث أحدهما حصل في الماضي والآخر يحدث في الحاضر حيث يعيش بطل القصة وسط الأحداث الراهنة ولكنه يسترجع شيئاً فشيئاً ماضي حياته من خلال حواره الداخلي أوتيار وعيه وبأسلوب «الارتجاع الفني» أو «الخطف خلفاً» كما قد يسميه بعضهم (١). إن من أولى وظائف السرد هي الإمساك بخيوط الأحداث ومتابعتها ورصد حركتها واتجاهها منذ استهلال القصة حتى خاتمتها. ويفترض فيه أن يجري على سجيته من غير افتعال أوتدخل مباشر من القاص إذ إن مثل هذا التدخل مشروع في القص الشفاهي للحكاية أوالسيرة الشعبية إلا أنه يعد عيباً في بناء القصة المعاصرة ويلجأ القاص إلى بث أفكاره أورؤاه عن بعض القيم أوالظواهر بأن ينسبها إلى شخصيته الرئيسة أوشخصياته الأخرى من غير أن تبدو مفروضة من خارج السياق القصصي.

وقد ينتقي القاص أسلوباً سردياً ذا طابع شعري دعاه بعضهم السرد التصويري إذ تثير جنباته شموع الصورة الفنية، ويأخذ شكل القصيدة المكثف ولاسيّما في فن القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً التي أطلق عليها بعض الدارسين مصطلح الأقصوصة(٢) وقد يبدو عنصر الوصف في إطار القصة مناسباً للسرد التصويري إلا إن القاص لا يمكنه أن ينطلق انطلاقة الشاعر طوال الوقت وإلا خرج عمله من دائرة الفن القصصي بل إنه قد يلجأ إلى استعارة أجوائه في بعض المواقف والمفاصل التي تحتاج إلى ذلك، إذ إن

الأسلوب التقريري المباشر ممّا يحتاجه القاص أحياناً للإبلاغ والتوضيح. ويفيد القاص من اللغة المجازية عامه في صياغة سرده لبعض القصص ذات الطابع الرمزي، حيث يرفد المجاز العمل القصصي بطاقة تبعدها عن الرتابة، وتمنحها الخصوصية المطلوبة، فضلاً عن تعزيز طابعها الرمزي. وليس ثمة من موجّه للقاص في صياغته لجملته القصصية أفضل من موهبته التي تدله على المواضع التي يبدو فيها أسلوب معين أنسب من سواه.

ومادامت هذه السطور تنصب على ظاهرة السرد وفي إطار الأدب النسوي اليمني، فإن ثمة آراءً مستقاة من طبيعة الأدب النسوي في الغرب الأوروبي مع الأخذ بنظر الاعتبار اختلاف البيئات الثقافية والجذر الاجتماعي والظرف الاقتصادي، حيث غالباً ما يكون التركيز على خمسة محاور أساسية تدور حولها الآراء

* عميد كلية الآداب والألسن ، جامعة ذمار في اليمن.

بشأن الاختلاف بين الجنسين، وأولها : (البيولوجيا) التي تقلل من فاعلية التنشئة الاجتماعية والثقافية، وتركز على الفطرة والسجية، وكثيراً ما تكون هذه الفطرة حجة للإبقاء على النساء حيث هن، وثانيها: تجربة المرأة الفكرية والانفعالية المتميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكار هن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أوغير مهم، وثالثها يدور حول الخطاب الأدبي عامة لاسيما إذا ما تقبلنا فكرة فوكو التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على هذا الخطاب، وثمة محور رابع يتصل بعالم اللاوعي الذي يكسب خصوصية لدى المرأة قياساً باللاوعي لدى الرجل، وأما المحور الأخير، فإنه ذوصلة بالبعد الاجتماعي وتداخله مع الأوضاع الاقتصادية والثقافية للجنسين كليهما (٣) وما من شك في أن السرد النسوي اليمني شأنه شأن أي فن أدبي يتأثر بطبيعة الكاتبات وظروفهن ورؤيتهن للحياة والمجتمع سينعكس بالضرورة على مضامين السرد وصياغته الفنية بطريقة وبأخرى.

وستقف السطور التالية عند سبع قاصّات هنّ: هدى العطاس وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني، ونورا زيلع، وريّا أحمد وأفراح الصدّيق، ومها ناجي صلاح، من أجل أن يكون نتاجهنّ السردي وفي مجال القصة القصيرة تحديداً ميدانا لهذه الدارسة، وصولاً إلى نتائج مستمدة من عمق هذا المنجز السردي.

تعبّئ : هدى العطاس سردها بفيض شعري دافق ولاسيما في استهلالها لقصصها القصيرة جداً فهذه قصة «انبجاس» تكاد تكون قصيدة نثر أوقصيدة الومضة ذات الطابع المكثف ونصها المكثف يرد على الوجه التالي «أشعل برميل جنونه واعتمر طاقية الغياب ومراقبا الصهد المتنامي كان حين سألته أترفو حدوتك أم تحاول لجم الفرس الجموح ؟ أجاب : أحاول تصفيف جنوني الأنيق. انبجس تاريخ بينهما فأكملا لغتهما، عندما كانت الغيابات تبلع عن حلة الضباب والجة مفازات الجنون»(٤). وقصة انبجاس منذ عنوانها تشي بالانطلاق إثر احتباس لأن الانبجاس له صلة برقة الماء إذا ما نبع من حجر أوأرض فإن لم ينبع فليس بانبجاس(٥). وفي نسيج السرد تنبعث نكهة اللغة المجازية الموشاة بألوان الصور الحسية التي تشتغل على حاسة البصر، وحاسة الذوق، وحاسة السمع خاصة وفي إطار استعارات وتشبيهات تجعل من الجنون برميلا، ومن الرغبة فرساً جموحاً ومن الماضي نبعاً منبجساً ومن الضباب حلةً ورداءً. وعلى الرغم من قصر هذه القصة انسجاماً مع سجية الأقصوصة أوالقصة القصيرة جداً، فإن حواراً يجري بين بطل القصة وبطلتها وهو يأتي في إطار استفهام شعري حاد وإجابة مواربة يقصدها النص كي لا يسلم مفاتيح أسراره للقراءة الأولى.

ومن المؤكد أن التركيز هو السمة الطاغية على قصص هدى العطاس ولاسيما قصصها القصيرة جدا التي تمد جسوراً مع الإيحاء والرمز، ومن ذلك قصة اختلال التي تستوعب أقل من سطرين «مخضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان، بعد أن ذاب السكر مسجّاة كانت على الطبق بإهمال» (٦). ومثل ذلك ينطبق على قصة ظلام «غرفت من ضوء الشمس بكفي حفنة أطبقت عليها، ومن فتحة سرّبت رؤيتي فاكتشفت أن مازال الظلام بالداخل»(٧). ممّا يكرس الانطباع عن قصص هدى العطاس شديدة التركيز حد الوخز، ويعزز الاستنتاج بأنها تتأنى في اختيار ألفاظها المفردة وصياغة جملها إذ لا تقتنع بعالم قصصي يبسّط الحياة ويشرح الحقائق ويتنكر لتقاليد الفن القصصي الذي ينتقي النوافذ الخلفية ويهرب من المباشرة والوضوح.

وينفذ النص القصصي عند هدى العطاس إلى خصوصيات المجتمع اليمني وطبيعة البيئة المحلية بكل تفاصيلها، وهو نفاذ يتخذ من الحاسة الفنية دليلا لا يخطئ. ولعل من حق القارئ أن يستنتج أن القاصة في قصة «أنين» تحذر بنات جنسها من أن تقتصر أحلامهن على لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة خارج إطار المباركة الاجتماعية إذ سيكون مصير الفتاة في

مثل هذه الحالة لا يختلف عن مصير الدجاج الذي كانت ترعاه بطلة القصة، ولاشك في أن استهلالة القصة تبدو مناسبة تماماً إذ تجري على النحو التالي: «أدخلت صفية آخر دجاجة في القفص عندما التقطت أذنها نحنحة مؤذن المسجد المجاور لدارهم وتشمّمت عبير عطر هبت به نسائم الغروب، قالت في نفسها: «هذا عطر القادم من المدينة، الكلّ يتحدث عنه، في الصباح عند البئر تتغامز النساء عند مروره بجوارهن»(٨) فتتخذ من حاستي السمع والشم مدخلا لقصة أنين، ويتوغل النص إلى أعماق الفتاة الريفية التي يتعمد أهلها تركها دون تعليم انطلاقا من حوار الأم التي تبوح لابنتها بمعلومة متداولة في عالم القرية «الفتاة لا يجب أن تتعلم كثيرا»(٩). ولكن جهل الفتاة وانبهارها بالجديد الغريب القادم من المدينة يجعلها أكثر استجابة لنداء الغريزة في أعماقها وربما انطوت خاتمة قصة «أنين» على سادية مقصودة إذ تنفتح على تفاصيل ذبح الفتاة وبلغة واخزة «كانت أشباح الليل تتقافز حول صفيّة المكومة في إحدى الزوايا يأتيها صوت احتكاك السكين وحده بالحجر وصوت الحشرجة الصادرة من حنجرة الأب... أخذ يقترب وأمسك بشعرها المضفور ودوّت صرخة، وجز رأس، بقبق وفار الدم الحار على الأرض وسقط رأس الضحية ذو الضفيرتين»(١٠). ولكي يؤكد النص رسالته التربوية غير المباشرة فإن السطور الثلاثة الأخيرة تنبئ عن أن الخاسرة هي الفتاة في مثل هذه الحالة وإلا فإن الغريب الوافد من المدينة كان «يمص دخان السيجارة ويتلذذ بشرب الشاي وترتفع ضحكته بين حين وآخر وفي الخارج يتلقى والده التهنئة بالعرس الميمون !»(١١). فنلمس هذا التضاد الظالم الذي لا رائحة للعدالة فيه ولكن القصة تحتفي بهذا التضاد وتتخذ منه بؤرة مشعة وإذا كان المضمون تقليدياً فإنه عولج بخصوصية لافتة.

ونصوص هدى العطاس معطاءة لا تجد عناءً في البحث عمّا هو موح وخصب ومتعدد الألوان، ثري العطاء، وهذه قصتها «كهف الماموث» ترتدي إهاب الرمز فالماموث «فيل منقرض»(١٢) بيد أنه ما يزال يعيش في هيئة وأخرى، فهو رديف العادات الاجتماعية أو الجزء السلبي منها على وجه الدقة، ولكنه يمتدّ كي يلقي بكلكله على نبض الحياة، ولذلك فإنه يحفّز بطلة القصة على التحدي وتكون الاستهلالة «لا بدّ مما ليس منه بد عليها أن تخرج إلى الشمس، تتسلّل يدها أولا، ترتد، إنها محرقة، تنكفئ إلى الكهف»(١٣) وهي استهلالة تنطوي على قول مألوف موقع (من الرجز) يتصدّره النفي (لا بدّ مما ليس منه بدّ) وهو يفضي إلى خلجات البطلة التي بدا لها كهف الماموث قسيماً للموت، وتكون خيوط الشمس المحرقة رمزاً للحياة الصعبة. وإذا كان النص قد حاصر البطلة ووضعها بين خيارين لا ثالث لهما، فكلاهما مهلك، ولكنّ البطلة تختار نار الحرية مفضلة إياها على سكونية السجن وعتمة كهف الماموث «تتململ، تصرخ، تقذف نفسها تحت أتون الشمس، يبدأ جلدها بالتآكل»(١٤)، فيوحي هذا الحضور المتوالي للفعل المضارع في غضون النص وخاتمته بسرعة الاستجابة وحضور العقاب، وإمكانية تصريف الرمز في أكثر من اتجاه ممكنة وقائمة على أن لا يتعارض مع السياق السردي للقصة واستثمار الأفعال في غضون القصة عامة «لا ينبغي أن يكون عفوياً لأن الفعل قلب اللغة الذي ينبض بالأحداث ويحرك الانفعالات... ليحقق مهمة تعبيرية خاصة منوطة بأبعاد الفعل ودلالاته الإشارية»(١٥) وهو ما يتحقق عبر وعي القاصة بهذا الدور الخاص الذي يمكن أن يفيض به الفعل على كيان النص القصصي الحي.

وتتسع تجربة هدى العطاس القصصية كي تستوعب حياة الجدة عيشة بطلة قصتها «وشم» التي تستهلها على النحو التالي «الجدّة عيشة، عجوز تدهن الأرض بخطواتها الصلبة، في غسق الفجر، تفتل الطريق بأقدامها الحافية واشمة التربة المبتلة بطل الفجر رسم أصابعها الطويلة وضغط كعبيها القويين»(١٦) مما يحيل إلى العنوان (وشم)، ويسمعنا النص القصصي صوت بطلة القصة وهي

تهمس: يا مريم بنت عمران إشارة إلى محنة العيش وفضيحة الجوع، وتفصح الخاتمة عن مرجعية تستند إلى قصة مريم بنت عمران «وتخرج من دارها لجمع الرطب المتساقط من النخيل... تسرّ لبحر السماء ما يعتلج في نفسها ثم تعود لجمع منحة الجذع المقدس» (١٧) فيلمح النص الآية الكريمة «وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّاً»(١٨)، وهي سمة تعطي للنص القصصي عمقاً وأصالة.

ولأن النص القصصي لدى هدى العطاس لا يرضى برؤية سطحية للحياة، لذلك فإنه كثيراً ما يشعّ بالرمز الموحي في أكثر من اتجاه، وغالباً ما يحتضن تجارب إنسانية متنوعة تتراوح ما بين الخيبة والنشوة «واللذة والألم والحياة والموت... ويحس القارئ لنصوص هدى العطاس بأن ثمة فاصلاً بين القاصة ونصها القصصي إذ أن رؤيتها تتسم بقدر كبير من الحياد الفني - إذا صح التعبير - فلا يعقل أن تكون الساردة قد خاضت كل هذه التجارب التي عكستها عبر قصصها لا سيّما أنها التقطت خصوصيات أنثوية تنطوي على مشاعر وأفكار بسعة مديات القصص وبحجم حياة شخصياتها المتعددة. ولم يصطنع النص القصصي عند هدى العطاس حواجز تمنعه من أن يبوح بإحساسات تبدوجريئة في إطار المجتمع الراهن الآن، ففي قصة «دفق» يقتحم النص عالم امرأة منفردة تنام وحيدة في «ليل دافق، أغمضت عينيها، تزوّجت كل رجال العالم، صعق جفناها حين فتح الفراش البارد عينيه»(١٩)، ويتغلغل النص إلى تفاصيل ذلك اللقاء الحميمي بين حبيبين عبر آلية الذكرى «جمعت أشياءه الصغيرة، أقفلت محفظتي على آخر نظرة سالت من عينيه، آخر قطرة عرق تركها على قميصه الداخلي، آخر قبلة وضعها على مكان ما من جسدي فانتشرت آخر كلمة قالها لم أعد أذكرها الآن»(٢٠). إلا أن النص القصصي لدى هدى العطاس عامة لا يتخذ من الجنس واجهة سهلة أوعلامة فارقة تسمه بل أنه يسمو إلى رحاب إنسانية أكثر سعة وأبعد أفقا.

ويستمد عالم القاصة أروى عبده عثمان خصوصيته من طبيعة اهتمام القاصة بالتراث الشعبي عامة وبالقصص الشعبي خاصة، ولذلك فإن كثيراً من قصصها التي استوعبتها مجموعتها القصصية «يحدث في تنكا بلاد النامس» تنتمي إلى هذا النمط الشعبي الذي حاولت القاصة الإفادة منه وذلك عبر إكسائه أردية عصرية ذات صلة بهموم الراهن وإشكالات الآن ومزجه بأحاسيس ورؤى وملامح وبصمات خاصة. ومنذ عنوانات القاصة نلمس هذه النكهة الشعبية المستمرة في غضون القصص ومن ذلك «كيف استطاع حمادي الأفلغ أن يأتي بالجن مربطين وحكاية ملكدرنان وجرجوف مدينتنا وشبّيك لبّيك ويحدث في تنكا بلاد النامس والقيصر دبوان وتنكا تشرب من بئر طاخ»(٢١).

وتستأثر قصة «شبّيك لبّيك» للقاصة أروى عبده عثمان بمضمون اجتماعي يبدوقريب الدلالة مع أنه يتخذ من أسلوب القص الشعبي نهجاً له يحيل إلى تلك الأجواء الشيقة التي كانت بديلاً عن وسائط الإعلام العملاقة في هذا العصر وأسلوبها في سرد عشرات الأساليب القصصية التي يختلط فيها الغثّ بالسمين. تستهل قصة «شبّيك لبّيك» على النحو التالي «كان وكان في المكان وفي الزمان من سالف العصر والأوان وحتى الآن، كان هناك رجل يبحث عن نصفه الآخر، امتد بحثه زمناً قيس بعمر آدمي... ابتهل إلى الله في سجوده... أن يمنحه زوجة حتى ولو كانت كلبة.. حقق الله بغيته ومنحه زوجة لكنها كلبة»(٢٢). فيتعمّد النص أن يكسر رتابة الاستهلال التقليدي كي يعطيها سمة هذا العصر، وتحيل الزوجة الكلبة إلى أجواء السحر في القصص الشعبي عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة حين يستحضر النص عالم المسخ والتحول من الهيئة الإنسانية إلى هيئة الحيوان أوالعكس مما يمكن أن يكون محوراً لرمز لا يبدوبعيد المنال، فالزوجة الكلبة كانت «متوحشة، تسخر منه دوماً لارتضائه الزواج من حيوان، فتصفه بالحمار، وتواصل سعير سخريتها الحاد (على الريق) أوأثناء نومها في فراش

الزوجية»(٢٢). مما يفتح الباب أمام الرؤية الاجتماعية للرمز القائم ويأتي عنصر المفارقة في القصة من أن الكلبة الممسوخة عن امرأة حين تعود إلى هيئتها وبأسلوب ينتمي إلى آليات القص الشعبي ومنطقه فإن الزوج تنمو شخصيته باتجاه الأذى والطغيان إذ لم يعتد على زوجة آدمية رقيقة. ولذلك فإنه يبدأ باضطهادها «زمجرته تعالت في وجهها: لماذا لا تقولين أمتك بين يديك أو أمتك بين أقدامك»؟(٢٤). وهنا لا تجد الزوجة بدّاً من العودة إلى هيئتها الشرسة السابقة كي تقي نفسها من هذا المصير الذي تردت إليه، وهي تختار هذه المرّة إهاباً يجمع بين الكلب والذئب كي تكون أكثر شراسة «ضربت الساحرة بعصاها بين أقدام الزوجة وبلمح البصر تحولت إلى كائن يجمع كل ما ذكرته : الكلبة، الذئبة، النمرة، اللبؤة... لكن بمخالب كبيرة وحادة كانت تحمل ملامح جنية تشبه (الدجرة) ويقال أنها بشحمها ولحمها، والدجرة كما تعرّفها القاصة كائن أسطوري يحمل ملامح الأنسنة والحيوانية والكائنات الغيبية، يتغذى على الآدميين تسمى في بعض الحكايات الشعبية العربية بـ (السعلوة)»(٢٥) وتأتي الإضافة العصرية على الحكاية النواة لهذه القصة من خلال الخاتمة، فالخاتمة في القصص الشعبي غالباً ما تنتهي بالثبات والنبات والخلف من البنين والبنات بيد إن خاتمة قصة شبّيك لبّيك تكون على النحو التالي «الأعزاء، السادة الكرام، الحكاية انتهت، لا أدري! لم تنته أيضاً لا أدري! فلكم الحرية في أن تنهوها أوتجعلوها مفتوحة، لكن لي رجاء عندكم إن أنهيتموها، فانهوها بنهاية غير تقليدية معارضة قولوا: نحن صادقون لأن الله صادق، ولا نكذب لأن الله لا يحب الكاذبين»(٢٦). فيبتعد النص القصصي عن عالم الحكاية الأصل.

ولا يطرد هذا الاتكاء على الحكاية النواة إذ قد يتجه إلى أجواء أخرى كأجواء الرؤيا في قصة (القيصر دبوان) للقاصة أروى عبده عثمان إذ يشتغل النص على نواة من نوع آخر وهو الرؤيا الرامزة إلى قسوة العيش وشظفه ولجوء الإنسان في مثل هذه الحالة إلى نعيم الحلم بديلاً عن نار الواقع وجحيم الحاجة، وتفضح الخاتمة بؤرة القصة «نظر إلى زوجته بعينين منكسرتين اقتطع لقمة ولاكها في فمه، قذفها بحدة جر تنهيدة طويلة علها تزيح غصة جثمت على حنجرته بحجم حلمه بالقيصر دبوان...»(٢٧). فلا نفاجأ بلحظة التنوير إذ مهدت لها القاصة من خلال أكثر من لمحة فنية.

ويشي الانطباع الأول عن مجموعة أروى عبده عثمان بالهم الاجتماعي الذي يكاد يطغى على قصصها وقد يكون ممتزجاً بهم سياسي وبرؤية إصلاحية تنبع من ذات تعتز بقيمها وتراثها، بيد أنها تمتلك عيناً ناقدة لكل ما هو ماثل ومناهض للسجية، ولا تبوح بسر حين تقول : إن ميدان القصص وفضاءها المكاني ينطلق من الأرض التي تقف عليها القاصة وأنها فضلت أن ترمز بديلاً عن الأسلوب المباشر وانطلاقاً من اهتمامها وثقافتها في مجال القصص الشعبي، ولعلها فعلت ما سبقها إليه الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري حين اختار لروايته عنواناً هو «مأساة واق الواق»(٢٨) حتى يعكس كل ما في ذهنه من رؤى وأفكار هي في واقع الأمر من صميم مجتمعه زمن كتابة تلك الرواية.

وتسعى القاصة نادية الكوكباني إلى تنويع أساليب سردها وصياغات جملها القصصية في مجموعتها (دحرجات) ففي الوقت الذي تسرد فيه قصة (غواية) بأسلوب الحوار الذاتي (المونولوج) فإنها تورد عبر وعي بطلتها وفي مستهل القصة «غداً سيأتي، سيعترف، وسيعتذر عما اقترفه في حقي من أخطاء، سيروي قصصاً لانتصاراته يظنني أجهلها، وسيبرر هزائمه بأكاذيب أعرفها جيداً ومع ذلك سبق لي تصديقها دون كيف أو لماذا؟ فيفيد النص من سجية الفعل المضارع وفضائه الزماني لا سيما أنه مسبوق بسين الاستقبال (ثماني عشرة مرة في غضون النص) «مما يضفي على النص لمحة دلالية وإيقاعية خاصة في حين تأتي لحظة التنوير التي تختم هذا (المونولوج) مصوغة بأفعال ماضية «أنهى جرس الهاتف شرودها،

خنقها صوته للمرة الـ... معتذراً عن موعده غداً»(٢٩) مما ينبئ عن الخاتمة المفجعة للقصة ونهاية دفق الأمل الذي اجتاحها. وقد ينطلق نص (غواية) في رحاب اللغة المجازية حيث لا يكفي النص بالأسلوب التقريري المباشر الذي قد تحتاجه القصة فيرد «غداً سيأتي، سيطلب قفصاً بملء إرادته، للعصفور الذي أغوته الحرية وأدمى قشها الناعم أحلامه وأمانيه، وسألتذ بقص ريشه كي لا يعاود التحليق في سماواته الأرضية»(٣٠) فيكون العصفور والقفص قسيمين استعاريين لبطل القصة من جانب ومن الجانب الآخر المكان القصصي المحدد والبديل عن فضاء الحرية الممتد بلا حدود مما يلقي الضوء على بؤرة القصة والملامح النفسية لبطلة القصة وبطلها على حد سواء..

وعلى الرغم من أن قصة (صندوق رقم ٢) للقاصة نادية الكوكباني تختلف في أجوائها وشخصياتها وطبيعة الحدث الذي ينظمها عن قصة (غواية) بيد أن ما يجمع بينهما هو هذه الخاتمة التي تضيء الحدث الرئيس في القصة وفيما يدعى بلحظة التنوير أو الصدمة أو المفاجأة فضلاً عن أنها تسرد عبر وعي امرأة تنتمي لسجيتها الأنثوية وتسعى إلى الإنجاب لولا أن عائقين اثنين يقفان حائلاً أمام تحقيق رغبتها وهما غربة زوجها وعقمه مما يفصح عن مضمون قصة (صندوق رقم ٢) إذ يعقد النص صلة واعية بين العقم والغربة. وتتأكد هذه الدلالة من خلال خاتمة القصة وحين يخاطب موظف المطار بطلة القصة «يمكنك استلامه، صالة العفش، صندوق رقم ٢»(٣١). وهو الصندوق الذي عادت فيه جثة بطل القصة المغترب إلى أرض الوطن.

وتسرد قصة (للبحر وجه آخر) للقاصة نادية الكوكباني بضمير المتكلم إذ تندغم شخصية الساردة مع بطلة القصة، ويلجأ النص إلى لازمة تستهل بها القصة وتختم بها أيضاً مع تغيير واعٍ في الصياغتين، يرد في الاستهلال «سيدة الأمنيات، سبقتها الأحلام وتلتها صدمة الاكتشاف، فهل يكون هذا هو ثمناً لتحقيقها ؟ ربما»(٣٢) فيخز الاستفهام إحساس المتلقي ويحفزه لاكتشاف عالم القصة الزاخر بالاحتمالات وهو ما قصدته القاصة في هذه الاستهلالة إلا إن الخاتمة تقرر وبأسلوب اللازمة ذاته «سيدة الأمنيات التي سبقتها الأحلام، تلتها صدمة الاكتشاف هل أدت ثمن تحقيقها ؟»(٣٣) فيؤدي التساؤل وظيفة دلالية أخرى في خاتمة القصة وهي الانفتاح على أكثر من تأويل للنص كي لا تنحصر رؤية المتلقي واستنتاجاته في اتجاه واحد، ولذلك تظل بؤرة القصة مشعة بالإيحاءات التي يصب معظمها في أن بطلة القصة ربما تكون قد اكتشفت تحولات جسدها حينما عانقت الماء، وهو تأويل تسنده العبارات، «جسدي يتقدم دون خيار، أزاح كل ما يعيقه وانتصب مذهولاً»(٣٤)، وربما وجدت بطلة القصة في البحر بديلا عن حنان الأم التي فقدتها «عانقت أمواجه فتبدل صقيع قلبي دفئا، أعادني لصدر أمي الحنون الذي غاب عني منذ عام ليلبي نداءً من نوع آخر»(٣٥)، وفي كل الأحوال فإن خاتمة القصة تهب النص لمسات قصصية وتثير حاسة حب الاستطلاع لدى المتلقي عبر الصياغة المغلفة بقدر من الغموض «ثمة جسد لفظه البحر، ثم جسد ملقىً بلا حراك»(٣٦) فيفهم القارئ أن هناك حادثة حصلت ابتلع فيها البحر أحد محبيه، ومن المستبعد أن تكون بطلة القصة قد فقدت حياتها وإلا ما معنى تجربتها حينما تكون قد دفعت كيانها كله ثمناً لصدمة الاكتشاف على حد تعبير قصة (للبحر وجه آخر).

وتكون للبحر نكهة أخرى في قصة «أسامة والبحر» للقاصة نادية الكوكباني حيث يشع بإيحاءات متباينة، وقد ورد في الإهداء أن للقاصة ولداً اسمه أسامة، فهل القاصة تؤرخ لنفسها وترصد جزئيات من حياتها متخذة منها مادة لبعض قصصها ؟ إن الصلة بين الحياة خارج النص القصصي والحياة داخل النص مهما اختلف في فهمها الدارسون بيد أنها قائمة وحية ولكنها ليست حرفية أو ظلاً باهتاً للنموذج الأصلي كما فهمها أفلاطون في نظرية المثل التي لم يستطع أن يقنع

بها تلميذه أرسطو والذي فهم محاكاة النص الأدبي للحياة خارج النص على أنها ليست مجرد محاكاة (فوتوغرافية) أوتقليد حرفي للواقع بل أنه انتقاء ماهر وإضافة واعية للواقع والحياة(٢٧) والقاص أوالقاصة خارج النص قد يتوحدان مع شخصية السارد أوالساردة داخل النص وربما تكون البطلة والقاصة في إهاب واحد أوكما اسماه شعيب حليفي السارد الملتحم بالحكاية أو المتضمن وهو الذي «يشتغل وظيفتين في أن: فهو راوومشارك في الأحداث»(٢٨).

وتفصح قصة (شرفاتهم) للقاصة نادية الكوكباني عن الحس الإنساني والرؤية الشمولية للنص القصصي إذ يتقصّى النص هموم امرأة عجوز تكتفي من الحياة بهذه الإطلالة من «شرفتها المطلة على حافة الهاشمي في الشيخ عثمان أشهر مناطق مدينة عدن وأكثرها ازدحاماً بالسكان لتتغلب على شعورها القاتل بالوحدة»(٢٩). فتهب تفاصيل البيئة المحلية النص أصالة ومصداقية. وينطبق هذا الهم الشمولي على قصة (اليوم الرابع) التي سردها النص من وجهة نظر حي من أحياء صنعاء وهو (أي الحي) يتقاسم البطولة مع العم صالح أحد المتسولين الذين لم يكتفوا بسد الرمق هدفاً من التسول وإنما بنى عمارة من هذه المهنة - وكما يقرر النص(٤٠) إدانة من النص لهذه الشريحة الاجتماعية وتحفيزاً للمجتمع كي يضع حلولاً حاسمة لمعالجتها.

وتنبعث من قصة (احتضان) للقاصة نادية الكوكباني رسالة تربوية تشير إلى ضرورة التنبه لحماقات الأطفال وإلا ذهب الطفل ضحية أحد الأخطاء، وعلى النحو الذي حصل لبطل قصة احتضان الذي «فشل الصغير في اللحاق بيد شقيقه الأصغر (عمره خمسة أعوام أوستة) ونجح الإسفلت في احتضانه»(٤١) وقد مهد النص لهذه الخاتمة عبر إشارات يمكن أن تحدث في واقع الحياة وقد استغرق زمن السرد لحظات فقط هي تلك التي تسبق انطلاق سيارة (الهايلوكس) بانتظار الضوء الأخضر للعبور.

وقد تنفذ القاصة نادية الكوكباني إلى تفاصيل اجتماعية قد تبدومحرجة إذا ما سردت بلغة مباشرة إلا أن اللغة المجازية في قصة (همس حائر)(٤٢) تؤدي مهمة التلويح والتعريض بليلة العرس والمأزق الذي يمكن أن يواجهه العريس أمام إلحاح من حوله ولا سيما في مجتمع القرية، وما يعنيه عجزه من معاني العقم وافتقاد الفحولة، وما يمكن فهمه من قصة (ما يمكن إنقاذه) للقاصة نادية الكوكباني أن بطلتها أول قصة كتبتها المؤلفة، وهو تطور نسبي في المتن القصصي إذ تسعى القاصة إلى أنسنة المعنى وإضفاء الملامح الإنسانية عليه وفي سياق قصصي مقنع.

وفي أقاصيص نادية الكوكباني أوقصصها القصيرة جداً يطغى الطابع الشعري على السردي نظراً لطبيعة هذه القصص ففي أقصوصة حياة «لحظات، ويبتلع الحائط ظله، ستدحرج الشمس أشعتها على جسده الضئيل، ستوقظه ليبحث عن رصيف آخر يأويه»(٤٣) يتأنسن الحائط والشمس والرصيف في إطار استعارات دالة تنتظم القصة، وفي أقصوصة (خطيئة) وهي «اشتعلا، تحولا، سعيراً رماده ندم»(٤٤) ثمة استعارة وتشبيهان بليغان، ولا مناص من هذه اللغة المركزة في بنية هذا الجنس الأدبي الرشيق جداً.

وتنتقي نورا زيلع في قصتها (قارئة الفجان) أجواء العرافة والسحر وقراءة المستقبل ولذلك فإن مفتتحاً مثل «طرقات على الباب تخبر بأن هناك شخصاً يرغب بالدخول، قالت العرافة بصوت صارم: أدخل، ولجت امرأة تقطر من شرشفها رائحة توقظ النائم من سباته»(٤٥) يبدومغرياً بالدخول إلى رحاب القصة، وهو مزيج من السرد المباشر والحوار الخارجي (الدايلولوج). ولكي يقنعنا النص بأصالة أجوائه، فإن ثمة لمسات فنية تداعب الحواس وتكمن في تفاصيل غرفة العرّافة، فهناك بخور يتصاعد ومسبحة بين أنامل العرّافة العجوز وقلادة من العقيق اليماني تزين جيد العرافة الذاوي ودلة للقهوة تنتصب فوق جمر متقد. وقد تولى التشبيه المرسل إعطاء فكرة واضحة عن العجوز العرّافة فهي كورقة ذابلة على

غصن واه إلا أن الحوار الذاتي المنساب من أعماق بطلة القصة يفصح عن السمات النفسية لهذه الشخصية، ويمسك بخيوط الحدث الرئيس الذي ينتظم القصة والذي يبدوحدث زيارة العرافة ثانوياً بالنسبة إليه، ولذلك فإن القصة سرعان ما عزفت عن حديث العرّافة واستجابت لبوح أعماقها «أدرك مع هذا الدخان تحت أي عنوان ينـدرج مصيري، وفي أية صفحة يطويني المستقبل»(٤٦) فكأنها اقتنعت بمصيرها ومهدت لخاتمة القصة التي ترد على لسان العجوز العرّافة «المجتمع ليس بحاجة إلى أن تزيد عليه بائسة أخرى»(٤٧)، وهي عبارة مباشرة يؤطرها الحوار الخارجي (الدايولوج) ولو اكتفى النص بالتلميح لهذا المعنى لكان أكثر دلالة لاسيما إن النص أشار من طرف خفي إلى مصير البطلة إذ إن الديدان كانت قد «ساحت تحت شرشفها، نفضتها ويدها قابضة عل مقبض الباب»(٤٨). وربما يفاجأ القارئ بهذا الوعي غير المتوقع الذي تتحلى به هذه العرّافة قارئة الفنجان مع أن مثل هذه الشخصية هي في حقيقة الأمر مدانة وحسناً فعل النص حين لم يشر صراحة إلى موقف يتضاد معها إذ لا ضرورة لذلك ما دامت الإشارة قد فهمت وهي أن حديثها تافه ولا تأثير له أومعنى.

وفي قصة «قلب من صنعاء» للقاصة ريّا أحمد تبدوبطلة القصة (بلقيس) ذات الأب اليمني والأم الفرنسية أنموذجاً يعبر عن حب الساردة لوطنها أكثر منها شخصية إنسانية حية على الرغم من محاولة القاصة أن تؤصل لها عبر جزئيات مأخوذة من صميم البيئة المحلية، ومن ذلك «أزقة صنعاء، منازلها العتيقة، قبابها ومآذنها.. صنعاء أم الدنيا..»(٤٩). وإذا كانت مجازفتها قد نجحت في إطار حدث هروبها من بيتها في فرنسا ونزولها في مطار صنعاء دون أن تعرف أحداً في اليمن، فإن حدثاً كهذا - إذا ما تكرر - قد لا يؤدي إلى خاتمة سعيدة كالخاتمة التي انتهت إليها قصة (قلب من صنعاء) لاسيما أن البطلة تنتمي لثقافة مختلفة، وقد انتزعت واعية جذورها الهشة من هناك لتعود إلى حيث تتجذر في البيئة اليمنية الأصل، ولم تجد أمامها سوى سائق سيارة الأجرة كي تتزوجه دون أن يعترض أحد بعد أن أشهرت إسلامها وعبرت عن سعادتها بهذه العودة المباركة (بؤرة النص). وأما لقاء الأب - وقد عاد من غربته في باريس إلى صنعاء - بابنته بلقيس التي تعرف عليها بمجسات روحية على الرغم من ستارتها وارتدائها (الغموق) فإن مصادفة كهذه تحيل إلى مصادفات مماثلة يمكن أن ترد في القصص الشعبي، بيد إن مثل هذا الحدث يمكن أن يؤخذ على صعيد رمزي إذ إن المدن الأسمنتية النظيفة كباريس ولندن وسواهما بلا روح ولا يمكنها أن تعوض الإنسان اليمني عن دفء مدينته صنعاء وأجوائها الروحية وهو ما باحت به قصة (قلب من صنعاء) للقاصة ريّا أحمد.

وتسرد قصة (المرآة) للقاصة أفراح الصديق بأسلوب شيق إذ لا يمكن أن تقرأ استهلالة كهذه «اليوم صحوت باكراً والأغنية عذبتني طويل القامة ذي شعره وصل لاقدامه على شفتي مع إني لا أحبها، ولكني كنت أغنيها استعداداً للذهاب إلى ندوة حقوق المرأة»(٥٠). من غير أن تواصل قراءة القصة، وإذا كانت الساردة قد أعطت انطباعا عن بطلتها الجميلة ذات الشعر المنساب حتى قدميها فإن تلك المرأة الأخرى التي جلست قبالتها كانت على النقيض منها تماماً فهي «مائلة إلى القبح، ضعيفة البنية، محولة العينين وشعرها قصير مجعد... وأحياناً تدخل القلم بين أسنانها الكبيرة والمتفرقة فأحس أني بين فكي ذئب جائع»(٥١). وتأتي المفارقة في قصة (المرآة) من لحظة التنوير في خاتمة القصة إذ إن تلك المرأة القبيحة التي ركز النص على أوصافها الحسية وبأسلوب (كاريكاتيري) لم تكن سوى بطلة القصة ذاتها أولنقل أنه الوجه الآخر لها، ومن هنا يأتي عنوان القصة (المرآة) موافقاً لمضمون القصة التي تجري مجرى النكتة الشعبية وهي لا يمكن أن تؤوّل إلا وفقاً لما ورد فيها من إشارات وتلميح، فالمرأة على سجيتها هي صورة من بطلة القصة المنصرفة إلى ذاتها وزينتها

أوهكذا بدت البطلة من وجهة نظر الساردة بيد أنها حين تنتقل إلى وضع آخر وهو الدفاع عن قضايا المرأة فإنها تحتاج إلى شخصية أخرى تتناسب مع هذا السياق ولذلك فإن الصورة المضحكة المنعكسة في المرآة تبدوتعبيراً مناسباً عن وضعها الثاني وكما رأت قصة (المرآة) ذلك على أن الرمز الكامن في هذه القصة يمكن أن يصرف في اتجاهات أخرى.

وتسرد القاصة مها ناجي صلاح قصتها (بحجم الروح) بأسلوب شعري لا سيما أنها استهلت قصتها بتكرار ذي طبيعة شعرية يحيل إلى طبيعة قصيدة النثر فضلاً عن هذه اللغة المجازية الموحية «ليست هي، ليس هذا صوتها وما ينطلق من فمها من كلمات ليس لها ولا هذا التعبير الملائكي الذي احتل قسماتها عنوة يعنيها بشيء... واستسلمت بنشوى شديدة لذلك الخدر اللذيذ الذي اجتاح كيانها موجه الدافق»(٥٢). ومن المؤكد أن مهمة اللغة الشعرية في القصة تختلف عن مهمتها في الشعر «ولذلك فإن توظيف اللغة الشعرية في مثل هذا الاتجاه القصصي ليس مقصوداً لذاته وإنما المقصود منه ذلك التوظيف المتقن لأبعاد الفكرة والارتقاء بها عن طريق رفع وتيرة اللغة النثرية إلى مستوى الإيحاء الشعري»(٥٣). وتوشي القاصة مها ناجي صلاح نسيج نصها القصصي (بحجم الروح) بتساؤلات وحزمة من الاستفهامات الواخزة وتختتم القصة بالأسلوب الشعري ذاته «عندما ظنّت بأنها تحب، ضاق الكون انصهر في بوتقة الذات، وحين أحبّت حقاً اتسع الكون، صار بحجم الروح»(٥٤). مما يجعل المتلقي حائراً أمام جنس كهذا ترى هل هو قصة قصيرة حقاً أم أنه قصيدة نثر رشيقة ؟

وبعد، فإن القصة القصيرة النسوية في اليمن ترسم خطاً بيانياً تصاعدياً في أغلب تجاربها، وإذا كانت بعض تجاربها لا ترقى إلى مستوى السرد القصصي الناضج، فإن بعضها الآخر يتنافس مع أرقى النصوص العربية، ويسجل فوزاً ساحقاً عليها، يستقى هذا من الجوائز العربية التي حصلت عليها القاصات هدى العطاس، وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني، وسواهن، ولعلّ حضور نادي القصة (المقة) وانضمام معظم القاصات إليه مما يرصّن مسيرة الفن القصصي في اليمن عامة فضلاً عن أن معظم الكاتبات في هذا الفن بأعمار شابة مما يفتح الباب واسعاً أمامهن من أجل حصاد سردي أكثر غزارة ونضجاً. ولعلّ الاستنتاج المهم هنا هو أن نسق المضامين في القصة النسوية انطلق في رحاب شاملة وحقق تنوعاً في المعالجة على وجه العموم ولا سيما في مجال طبيعة العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة (الزوجة والأم والشقيقة) وإذا كانت بعض التجارب جريئة في النفاذ إلى بعض تفاصيل الجنس فإنها لم تطرد وفي نماذجها القليلة لم تكن واجهة لنص هابط، وقد كانت معظم القصص واقعية وهي تحكي هموماً حقيقية بحيث يمكن أن نقرر بقناعة تامة أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القاصة اليمنية ويشغلها أكثر من سواه مع اهتمام أقل نسبياً بالبعد السياسي والرؤية الإصلاحية القائمة على الحلم بيمن أكثر تطوراً، وأما نسق الصياغة الفنية، فإن الأسلوب الشعري يحضر بقوة في التجارب القصصية النسوية فضلاً عن اهتمام واضح بالصورة الفنية الممتزجة بتأثير الحواس والنفاذ إلى تفاصيل في هذا الشأن، ومن السمات الشكلية الأخرى للقصة النسوية أنها كانت على وجه العموم قصيرة مركزة تستند إلى التكثيف والاقتصاد في الألفاظ وربما اعتمد بعضها على الرمز أو التلميح الموحي بديلاً عن التصريح والمباشرة في التعبير، وكثيراً ما تتوحد شخصية الساردة مع بطلة القصة إفصاحاً عن أن الكاتبة تستوحي تجربتها القصصية من واقع صلتها بالحياة، وإذا استثنينا قصص أروى عبده عثمان وعرافة نوراً زيلع، فإن التاريخ أو التراث بشقيه الفصيح والشعبي قلّما كان إطاراً للقصة النسوية اليمنية التي أتيح لي أن أطلع عليها، وإذا كانت الدراسة قد اعتمدت على عدد محدود من القاصات (سبع فقط) فإن توسيع دائرة الدراسة يمكن أن يضيف سمات مضمونية وشكلية أخرى إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة.■

الهوامش

١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط١، بيروت ١٩٨٤م ، ص٢٢ .
٢) ينظر : كنيث ياسودا ، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق (دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية) ، ترجمة : محمد الأسعد ، سلسلة إبداعات عالمية (الكويت) العدد ٣١٦ فبراير ١٩٩٩م وينظر كذلك د.عبدالإله الصائغ ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير ، مركز عبادي ، صنعاء ، ٢٠٠٠م ، ص٢٧٢ .
٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : د. جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص١٩٥ وما بعدها .
٤) هدى العطاس ، لأنها ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ٢٠٠١م ، ص٢٢ .
٥) أبن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٩٤م ، مادة (ب ج س) .
٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٢٠ .
٧) نفسه ، ص٦٤ .
٨) نفسه ، ص٣٨ .
٩) نفسه ، ص٤٠ .
١٠) نفسه ، ص٢٢ .
١١) نفسه ، ص٤٢ .
١٢) منير البعلبكي ، المورد ، دار العلم للملايين ، ط٣٥ ، بيروت ، ٢٠٠١م ، ص٥٥٥ .
١٣) هدى العطاس ، لأنها ، ص٨٢ .
١٤) نفسه ، ص٨٢ .
١٥) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، مؤسسة علا ، حمص ١٩٩٥ ، ص٤٢ .
١٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٧٠ .
١٧) نفسه ، ص٧٠ .
١٨) سورة مريم ، آية ٢٥ .
١٩) هدى العطاس ، لأنها ، ص٦٧ .
٢٠) نفسه ، ص٦٦ .
٢١) أروى عبده عثمان العريقي ، يحدث في تنكا بلاد النامس ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص١٠٣ .
٢٢) نفسه ، ص٤٧ .
٢٣) نفسه ، ص٤٨ .
٢٤) نفسه ، ص٥٠ .
٢٥) نفسه ، ص٥٢-٥٤ .
٢٦) نفسه ، ص٥٤ .
٢٧) نفسه ، ص٦٦ .
٢٨) محمد محمود الزبيري ، مأساة واق الواق ، دار الكلمة ، ط٢ ، صنعاء ، ١٩٨٥م .
٢٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، مؤسسة الثقافة النسوية وحوار الحضارات ، ٢٠٠٢م ، ص٢٥ .

٣٠) نفسه ، ص٣٥ .

٣١) نفسه ، ص٤٥ .

٣٢) نفسه ، ص٥٥ .

٣٣) نفسه ، ص٩٥ .

٣٤) نفسه ، ص٥٩.

٣٥) نفسه ، ص٧٥.

٣٦) نفسه ، ص٩٥.

٣٧) د. شكري عزيز الماضي ، نظرية الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٦ ، ص٨١-٢٢.

٣٨) شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، شركة تونس للطباعة ١٩٩٧ ، ص١٢٢.

٣٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، ص٧٦.

٤٠) نفسه ، ص٢٦.

٤١) نفسه ، ص٢٨.

٤٢) نفسه ، ص٤٧.

٤٣) نفسه ، ص٧٧.

٤٤) نفسه ، ص٧٧.

٤٥) نورا عبد الله زيلع ، حبات اللؤلؤ ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء ٢٠٠٩ ، ص٥.

٤٦) نفسه ، ص٧.

٤٧) نفسه ، ص٧.

٤٨) نفسه ، ص٧.

٤٩) ريا أحمد، قلب من صنعاء، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد، نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ص٧٠.

٥٠) أفراح الصديق ، المرآة ، من كتاب (أفق جديد لعالم لأجد نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص٢٩.

٥١) نفسه ، ص٣٠.

٥٢) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد ، نماذج من أدب التسعينيات القصصي) ، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء ، ص١٩٣- ١٩٤ .

٥٣) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، ص٦٥- ٦٦ .

٥٤) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح ، ص١٩٥.